

# *Porque te vi llorar* o los primeros bocetos de la educación sentimental de la España de la postguerra

*Porque te vi llorar* or the sentimental education of the postwar Spain

Begoña Gutiérrez San Miguel

Universidad de Salamanca.  
bgsm@usal.es

Recibido el 15 de junio de 2015.

Aceptado el 7 de abril de 2016.

BIBLID [1134-6396(2016)23:2; 247-266]

## RESUMEN

El cine ha sido utilizado como un vehículo de adoctrinamiento e ideologización de la población por los estados totalitarios. En la España de la postguerra, con el país en reconstrucción, se establecen los fundamentos del estado utilizando todo tipo de medidas y el cine será una de ellas. La película *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1942), producida por Cifesa, presenta los inicios de los ideales moralizantes a través del relato, con una mezcla de regionalismo que años más tarde será matizada por el franquismo. Ambientada en el norte de Asturias (Llanes), reflejará una fuerte identidad regional. La construcción narrativa sencilla cargada de referencias simbólicas, contrapone las dos Españas enfrentadas al inicio y los valores pretendidamente modélicos en los protagonistas. Los *roles* tradicionales sirven de patrón de representación subyacente y fundamento del funcionamiento social esencialmente de la mujer hasta casi la actualidad, con relaciones asimétricas y opresivas.

**Palabras clave:** Cine. Orduña. *Roles* tradicionales y modelo representación. Género.

## ABSTRACT

The film has been used as a vehicle of indoctrination and ideology of the population by totalitarian states. In the Spain of the post-war period, with the country in reconstruction, the foundations of the state using all kinds of measures are established and the film will be one of them. The film *Because I saw you cry* (Juan de Orduña, 1942), produced by Cifesa, it presents the beginnings of moralizing ideals through the story, with a mixture of regionalism that years later will be colored by the Franco regime. It set in northern Asturias (Llanes), reflecting a strong regional identity. The simple narrative construction full of symbolic references, contrasting the two Spains encountered at the beginning and the protagonists supposedly exemplary values. Traditional roles serve pattern underlying representation and foundation of social functioning essentially of women to almost the present, asymmetric and oppressive relations.

**Key words:** Cinema. Orduña. Traditional roles and model representation. Gender.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Estado de la cuestión: La situación de la mujer en la primera postguerra. 3.—Metodología. 4.—El estudio de la dramática; el autor de la película y su obra. 5.—*Porque te vi llorar*: La construcción narrativo-simbólica del film. 6.—La representación social y cultural en la película. 7.—Discusión de resultados y conclusiones.—Referencias bibliográficas.

### *1.—Introducción*

Las teorías feministas han venido tradicionalmente planteando el estudio constante de la situación de las mujeres, el papel que desempeñan en la sociedad y los caminos para lograr su emancipación en la búsqueda de una igualdad jurídica y política, una libertad en el funcionamiento social, laboral y familiar, o una libertad sexual, poniendo en entredicho la condición biológica del cuidado y mantenimiento en exclusividad de la familia y el hogar. Han ido cuestionando las bases de la organización social tradicional (Friedan, 1965; S. de Beauvoir, 1949, 1968; Firestone, 1976, entre otras muchas).

El cine ha sido utilizado por los grandes estados totalitarios como un vehículo de transmisión ideológica, de adoctrinamiento de la población a modo de proyección identitaria de un territorio con fines propagandísticos. Y por otra parte una forma de “educar” a la población, por el proceso de mimesis que conlleva, en torno a unos determinados valores tradicionales. Y más en concreto a la mujer.

“El franquismo no tuvo nunca un programa ideológico definido a diferencia de otros regímenes autoritarios de la época como el alemán o el italiano. Sin embargo es posible detectar la existencia de unos valores comunes y unas bases sobre las que el régimen se apoyaba” (Cánovas, 2008: 2), la construcción de un estado nacional en el que la religión, los valores tradicionales, la eliminación de cualquier cuestión relacionada con la República, un alejamiento del comunismo o del liberalismo, frente a la exaltación patriótica apoyado por un fuerte apartado militar, conformarán la base esencial de la nueva España que Franco quería imponer.

El cine, como ya lo habían hecho otros estados totalitarios, fue uno de los vehículos fundamentales para la transmisión de los citados valores cargados de *roles* sociales tradicionales.

Frente a ello las reivindicaciones feministas en norte-américa de los años setenta del siglo xx, llevan a plantear, años más tarde a Laura Mulvey (1975) una necesidad de cambio en la forma de concebir la cinematografía al constatar que el cine clásico propone al espectador una mirada fundamentalmente masculina. Las espectadoras se veían empujadas a identificarse con esa contemplación, lo que tendría dos consecuencias; el hombre como conductor de las narraciones y

la pasividad en las conductas de la mujer. En definitiva un objeto en el camino del héroe masculino. El hombre mira y la mujer es mirada y como consecuencia, surgen las relaciones asimétricas.

En la primera época de la España franquista se encuentran dos tipos de películas; unas propagandísticas con una expresa propaganda política e ideológica y otras adoctrinadoras construidas a través de la emoción y el melodrama. “En estos años cuarenta, años de autarquía y de aislamiento internacional del franquismo, pueden distinguirse dos tipos de films históricos que se ajustarían a esta denominación de *cine de cruzada*; los que recogen hazañas militares de la guerra... y las aproximaciones más complejas a temas de retaguardia”, comenta Gustrán Loscos (2006: 182-183). En este lugar es el que se sitúa la película objeto de estudio, de Juan de Orduña (1941) *Porque te vi llorar*.

Basada en una obra de Jaime de Salas Merlé —heredero de la Casa de Salas, abogado y escritor muy relacionado con la Acción Católica, de ideas conservadoras y fuertes creencias religiosas—, se trata de un melodrama vehemente, en el que el poder simbólico de las imágenes podría retrotraer a lo que por esos mismos años haría Leni Riefenstahl, en *Olimpia* (1938) en donde la antorcha olímpica se trasladaba en el tiempo y el espacio desde la Grecia Clásica a la Alemania del nazismo. Proceso de identificación entre referente y referenciado, Orduña utiliza a modo de antorcha, las escenas de las fiestas populares como detonante impulsor del desarrollo argumental alegórica al melodrama narrativo: el paso de la época republicana al franquismo.

La nueva España se está fraguando y Cifesa se ha constituido en la productora cuasi oficial del régimen, sobre todo en la década de los 40 y parte de los 50. Los orígenes de la empresa están vinculados a la Segunda República Española, en 1932 como distribuidora de cine independiente en Valencia tras haber conseguido un contrato en exclusiva con la Columbia Pictures para distribuir sus películas en España (Deltell Escolar, 2009).

“Con un capital fundacional de un millón y medio de pesetas tras hacer una rápida fortuna con la distribución de filmes alemanes y la española *El agua en el suelo*, de Eusebio Fernández Ardavín, decidieron invertir en producción”, comenta Martínez (2009: 121). Será en el año 1934, con la segunda versión llevada a cabo por Florián Rey de *La hermana San Sulpicio* —adaptación de la obra de Armando Palacio Valdés—.

El gran acierto de Cifesa, que al final se convirtió en su gran error, fue el de dirigir con firmeza el cine español. La empresa de la familia Casanova no sólo produjo una gran parte de la producción nacional, sino sobre todo orientó y formó parte del gusto del espectador medio, el cual tardó toda una década en separarse del estilo de la empresa (Deltell Escolar, 2009: 180).

Las películas producidas en este período estarán muy apegadas a lo popular, a lo cercano, a lo identitario, al reflejo de tradiciones y costumbres,

muy del gusto de la época. Entrarían a formar parte de una primera etapa del franquismo o primer franquismo en donde “se analizan modelos y pautas de comportamiento cuyo objetivo era ofrecer ejemplos de conducta a las mujeres españolas” (Butrón, 2007: 72-75).

España se instala en el conservadurismo y el cine comienza a ser utilizado como un vehículo de canalización de estas ideas contrapuestas frontalmente con los planteamientos de la corriente feminista y las ideas analizadas años después por Mulvey (1975), nutriéndose del romanticismo imperante en el Hollywood de los años 30 y 40.

## 2.—*Estado de la cuestión: La situación de la mujer en la primera postguerra*

Los pilares del estado establecen la forma de funcionar acorde con los principios regulados por el estado totalitario. En 1938 se crea El Fuero del Trabajo. La esencia de la vida la construía la familia (Gil Gascón, Gómez García, 2010) como representante de los valores tradicionales implantados por la Iglesia. El hogar como núcleo de lo social, con una fuerte carga de prejuicios morales, se sistematizaba en el poder Jurídico que reglaba lo social, mientras que la Falange y la Sección Femenina de FET y de las JONS, se ocupaban de la educación de la población y de la formación de la mujer, apoyados por la Acción Católica.

El Código Civil español de 1889, vigente hasta la II República y restablecido en la España franquista por la Ley del 12 de marzo de 1938, recogían que el marido debía proteger a la mujer y ésta obedecer al mismo (art. 57). La mujer estaba obligada a seguir al marido donde quiera que fijase su residencia (art.58), dado que éste era el administrador de los bienes de la sociedad conyugal (art. 59) y representante de su mujer. Necesitaba su licencia, como muy bien queda reflejado en una de las frases de la película *Porque te vi llorar*: “Iré a la boda sin verlo siquiera...así legalizaré mi situación y la de mi hijo....lo único que necesito es una amplia autorización marital para poder moverme libremente”.

La identidad femenina abre para las mujeres adultas dos caminos “decentes” posibles: el matrimonio o el monacato. Aunque cada uno de ellos supone modos de vida diferentes no cabe duda que en ambos la mujer está bajo el control de los varones. La feminidad está gravemente lastrada por la virginidad, virtud suprema que debe ser cultivada para llegar al matrimonio en condiciones favorables. A las mujeres se las entrena desde la niñez para adaptarse a este paradigma que, en la práctica será símbolo de subordinación absoluta al hombre, su dueño y señor para toda la vida (Amador Carretero, 2010: 9).

Tampoco podían comparecer en juicio (art. 60), adquirir bienes a título oneroso ni lucrativo, enajenar sus bienes, ni contraer obligaciones sino en los casos y con las limitaciones establecidas por la ley (art. 61). La mujer sólo

podía adquirir sin permiso de su marido o de su padre los objetos de consumo ordinario de la familia. La compra de joyas, muebles y objetos preciosos necesitan ser convalidada por el marido (art. 62).

Cualquier hombre podía redimir a una mujer pecadora con el matrimonio, controlando su concupiscencia y asegurándole un espacio, moralmente y en exclusiva, para el uso permitido del sexo. La mujer redimida pasa de “hembra” a “santa esposa” de “autónoma” a “conservadora” y, en fin, queda “soldada” fuertemente al sistema, porque, como esposa, debe aceptar la tutela y derechos del marido lo que le impide las relaciones con otros hombres (adulterio), acción que era punible por la justicia (Amador Carretero, 2010: 10).

La patria potestad sería del padre y en su defecto la madre (art. 154). La finalidad única y última de la mujer era el matrimonio y los hijos. “El matrimonio permitía constituir una familia, la estabilidad social, un posible progreso y sobre todo la concepción y educación de los hijos”, comenta Gil Gascón y Gómez García (2010: 463).

Un sistema patriarcal y proteccionista, en el que la prevalencia del varón garantizaba o legitimaba el derecho de familia vigente en la época. Esta estructura validaba, una sociedad cargada de *roles* tradicionales en donde se aceptaba la doble moral en la que las mujeres debían velar por su virtud a diferencia de los hombres.

Al hombre se le identifica con la razón y a la mujer con el sentimiento, mientras los varones, mediante la educación, desarrollan sus capacidades intelectuales y se forman para dominar y transformar el mundo, las mujeres perfeccionan las sentimentales encaminadas a formarlas en su papel de futuras madres y esposas. Al mismo tiempo quedará alejado de su formación todo aquello que se defina como masculino ya que estorbará en los objetivos a conseguir (Agulló Díaz, 1999: 243).

Este marco legislativo se contrapondría con los avances llevados a cabo durante el período prebélico y vinculado a la II República, en donde las mujeres habían adquirido unos derechos relacionados con los planteamientos más avanzados como los defendidos por ejemplo por la francesa Dulac (años 30) y sus apuestas cinematográficas como directora feminista, o las de la italiana Elvira Notari, o la británica Ida Lupino, todas ellas presentando una mirada diferente de las mujeres en donde éstas tenían carácter propio y eran dueñas de sus propios destinos.

### 3.—Metodología

La metodología de análisis seguida para llevar a cabo la actual investigación, parte de los planteamientos de la hermenéutica (Gutiérrez San Miguel, 2014;

Alcalá Anguiano, 2016) es de índole cualitativa basada en el método conceptual. Carlos Staehlin (1982), comienza a plantear este tipo de cuestiones en las publicaciones llevadas a cabo tras años de investigación aplicada en diversos films dentro de la Cátedra de Cine de Valladolid. Retomando sus teorías, diversos investigadores como, García Barrientos (1991) o Gutiérrez San Miguel (2006) validarían sus planteamientos en la investigación.

El método conceptual (Gutiérrez San Miguel, 2006), intenta abordar todos los factores; para ello descompone el análisis en cuatro partes o sectores. El primero sería la dramática, donde se plantea un estudio evolutivo de la historia desde el nacimiento o guion, hasta sus últimos fines: la tipología de los personajes y de las tramas narrativas propuestas; los planteamientos, procedencias y propuestas que hace el propio autor y el equipo que lo forma, lo que sustentaría el esqueleto para ubicar los géneros cinematográficos, los movimientos artísticos de los que se nutren y los planteamientos y características que lo definen. En definitiva, un lugar en la historia de la narración audiovisual.

El siguiente paso será el estudio de la técnica como apoyo argumental, con la valoración de la narración, el guion, los personajes, las tramas narrativas, denominándolo estética. Aquí se evaluarían los procesos creativos y artísticos, los elementos narrativos, interpretativos y fotográficos: cuestiones que definirían el estilo del autor.

El análisis de los elementos morfológicos propuestos a través del espacio, del tiempo y del movimiento, sería el siguiente paso, junto con la tipología de los planos, las angulaciones, los ejes, las perspectivas, las líneas de composición, los puntos de vista, la iluminación, el sonido, los movimientos de cámara y las estructuras temporales que se utilizan en esta película y el porqué de ellos. Un tiempo que puede ser cronométrico o dramático y un movimiento que será mecánico o expresivo, diferentes a los de la vida real.

Valorando los tres elementos desde ambas perspectivas, los resultados introducirán el primer punto de arranque, el valor polisémico de la construcción narrativa dictaminada por la vertiente cuantitativa y la dramática. Estos factores estarían enclavados en la cosmología.

La iconología observará la estructura, la naturaleza y las funciones de esta realidad dinámica, pudiendo ser ésta figurativa, propuesta por los personajes, narrativa, por el desarrollo argumental a través de la incorporación de metáforas, figuras retóricas, iconos o del estudio del montaje si se plantea de forma analítica —a través de los planos—, sintética —a través de la música— o in crescendo —por medio de los diálogos—.

Serán objeto de análisis las figuras retóricas utilizadas, la simbología icónica, los referentes y referencias.

El estudio de la estética con los procesos de creación y el estilo que definiría la obra, interrogando al propio autor —directa o indirectamente por medio de

sus escritos, entrevistas de la época, declaraciones...—, completarían el estudio estructural, constructivo de la obra.

A ello se suman las preguntas a desentrañar en la investigación; las diferencias de planteamiento sobre la representación social antes y después de la contienda y la utilización del cine como escaparate o espejo en el que mostrarse.

#### 4.—*El estudio de la dramática; el autor de la película y su obra*

Juan de Orduña y Fernández-Shaw, nace en Madrid en el año 1900, en el seno de una familia aristócrata. Desde pequeño manifestaría su inclinación por el mundo actoral, cuando su padre le instaló en el jardín de su casa un pequeño teatrillo en el que contaba historias a sus familiares en improvisadas funciones. A pesar de ello comenzó la carrera de su padre, la de Ingeniería de Caminos pero pronto la abandonará por la de Derecho.

Pero será la primera afición la que prevalecerá lanzándose a los escenarios con la compañía de Emilio Thuiller, una de las más representativas del momento. Pasará de ser actor secundario a primer galán y a tener su propia compañía —*Goya Films*—, aunque ya estaba planteándose la incursión en el cine, en el que comenzará a participar desde el año 1924 —en cine mudo aún—, en películas como *La revoltosa* y *La chavala*, de Florián Rey, o *La casa de la Troya*, donde Rey actuaba.

El gran éxito como actor lo obtuvo con la película *Boy* (1926) de Benito Perojo, que tuvo repercusión internacional viéndola en Francia Jean Renoir que estuvo a punto de reclutar a Orduña para su película *Nana* (1926), proyecto abortado por tener que incorporarse al servicio militar.

Terminado el mismo regresa al mundo del cine pero como director con *Una aventura de cine* (1927), guionizada por Wenceslao Fernández Flórez y simultaneando con labores actorales en diversas películas, ya sonoras —por ejemplo en *Nobleza Baturra* (1935)—. Entre otras muchas más.

Después de la Guerra Civil, lleva a cabo el rodaje de *Porque te vi llorar* (1941), a la par que rodaba el corto *Romería asturiana*, en San Roque del Acebal —Llanes (Asturias)—. *¡A mí la legión!* (1942), con Alfredo Mayo —que se estaba convirtiendo en la gran estrella del cine español de los 40— definirá su actividad entrando de lleno en el mundo de la dirección cinematográfica con *Deliciosamente tontos* (1943), junto a una de las actrices de mayor tirón en la postguerra, Amparo Rivelles. *Ella, él y sus millones* (1944), *Misión blanca* (1946), con Fernando Fernán Gómez, sobre misioneros en Guinea.

Pero también le interesaron las adaptaciones teatrales como *Un drama nuevo* (1946), basado en la obra de Manuel Tamayo y Baus, o *La Lola se va a los puertos* (1947), a partir del texto de los hermanos Antonio Machado y Manuel Machado.



A finales de los 40 y la década de los 50 plantea producciones históricas de presupuesto relativamente elevado como *Locura de amor* (1948), basada en la obra de Tamayo y Baus, que encumbró a Aurora Bautista, como Juana la Loca. Repitió con esta actriz, con Jorge Mistral y Sara Montiel en *Pequeñeces* (1950), ilustrando un drama de la época de Amadeo de Saboya que se convertiría en una de sus películas más representativas, o *Agustina de Aragón* (1950), de nuevo con Aurora Bautista.

Tras un accidente que le hará recapacitar da un vuelco a su producción y se introducirá en un mundo más intimista adaptando a Vicente Blasco Ibáñez, en *Cañas y barro* (1954), a Pío Baroja, en *Zalacaín el aventurero* (1955), regresando a la temática religiosa con la adaptación de la obra de Carlos Arniches *El padre Pitillo* (1955), y con *Teresa de Jesús* (1961), interpretada de nuevo por Aurora Bautista. Con Sara Montiel rodará *El último cuplé* (1957), obteniendo un éxito de taquilla notable, impulsado por la presencia de una Montiel que acababa de regresar del rodaje de algunas de sus películas en Hollywood.

Adaptaciones de clásicas zarzuelas para TVE, la comedia al servicio de Lina Morgan *La tonta del bote* (1970), o *Me has hecho perder el juicio* (1973), con Manolo Escobar, cerrarán su carrera.

##### 5.—Porque te vi llorar: *La construcción narrativo-simbólica del film*

La película comienza con un mar agitado, cargado de nubarrones amenazantes a modo de aliteración de los acontecimientos venideros. La música diegética (de Juan Quintero) enfatiza la tensión, mientras se superponen los títulos de crédito.

María Victoria (Pastora Peña) es la hija de los marqueses de Luanco y está a punto de formalizar su compromiso matrimonial con el ingeniero José Ignacio (José María Seoane).

Momentos distendidos de charlas y paseos por la playa, se construyen con una narrativa totalmente clásica a base de planificaciones descriptivas, sin apenas utilizar movimientos de cámara (Alfredo Fraile).

La composición y las perspectivas estarán basadas en los planteamientos establecidos por los formalistas rusos en los que los planos generales describen las acciones y ubican al espectador, y con los planos más cortos plasman la introspección narrativa y las emociones de los personajes, esencialmente de los protagonistas.

Así será como el espectador pueda percibir que el protagonista presiente un desastre, y en lo cierto está puesto que su compromiso matrimonial coincide con el 18 de Julio de 1936, como no podría ser de otra manera. Es en esta misma secuencia en donde comentan que el ingeniero ha tenido problemas tiempo atrás, en la Revolución de Octubre asturiana y desde entonces los obreros “le





Afiche. Colección particular y propia.

tienen inquina”. El director no cierra esta trama, la deja entrever para que sea el propio espectador el que establezca las conexiones y conclusiones.

La secuencia del compromiso matrimonial se construye en la misma tónica que el resto de la película con planos compuestos atendiendo a la ley de los tercios, con perspectivas caballerías, líneas de escorzo no muy pronunciadas, para describir escenas del baile, en el salón, en el jardín, de una manera descriptiva (Gutiérrez San Miguel, 2006).

Cuando la tensión comienza a desatarse, la dramática narrativa se evidencia tanto a través de los planos, como con líneas muy marcadas en las que un coche en la oscuridad se dirige hacia la casa de los marqueses a comenzar la contienda bélica, entre otros ejemplos.

En ningún momento se ofrecen escenas de violencia explícitas, son eliminadas, pero los cielos ennegrecidos, el asalto de la mansión, el subir a la furgoneta del ingeniero, o la salida de cuadro de la protagonista con malos modos por parte de los asaltantes —presentados como una horda de salvajes violentos—, presagian el desenlace fatal del capítulo; José Ignacio es asesinado a tiros y ella es violada, con tan mala fortuna que de resultas de lo cual nace un niño al que la familia mirará y tratará con desprecio siempre que haya alguien presente. En la intimidad le mostrarán su cariño y dulzura.

La guerra se sucede en una breve secuencia en la que se ven diversos bombardeos y al final el triunfo de los vencedores con un cabeceo ascendente hasta fijar la imagen en la bandera española con el águila imperial.

A partir de este momento los tiempos narrativos son débiles, sin sobresaltos hasta llegar a los tres climas que presenta la historia; la conversación con la virgen (del Carmen, patrona del mar y los marineros), el descubrimiento de quien es el marido-violador y finalmente el desvelamiento de la verdadera identidad del que hasta entonces parecía el canalla de la película.

Estos tres momentos se utilizan planos cortos en los que se observa en primeros planos el sufrimiento de la protagonista, con angulaciones picadas expresivas y puntos de vista y composiciones muy dramáticas, tanto es así que incluso en el momento en el que María Victoria llora ante la Virgen —fundamentando el título y el hilo conductor de la cinta—, el espectador sabrá que está siendo observada por alguien al contemplar un fragmento del brazo de un hombre —a modo de sinécdoque—, que más adelante se desvelará como el de José, electricista que la enamorará y dará honor a su existencia, siguiendo la normativa legal de la naciente época, dictada por la Falange y la Sección Femenina.

Esta secuencia es presentada como algo prodigioso, dado que Orduña y Alfredo Fraile —director y director de fotografía— presentarán a la Virgen iluminada precediendo al *milagro* —metonimia de sustitución de la causa por el efecto— que va a suceder y los ojos de la protagonista muy abiertos por la sorpresa. Una escena construida en la más pura dramática expresiva basada en el teatro clásico.

Las otras dos secuencias climáticas seguirán unos parámetros semejantes con primeros planos e iluminación efectista, hasta dejar sostenida la imagen de ambos enamorados contemplados de espaldas mientras ellos embelesados miran el mar tranquilo y el horizonte sosegado que les parece esperar a modo de metáfora final.

La línea del tiempo tras la guerra, se construye de manera lineal, y la vida cotidiana se reinstaura en la existencia de los marqueses de Luanco. Pero ya no son considerados como parte de la élite social dado que la protagonista se ha convertido en madre soltera con el consabido rechazo y desprecio de los vecinos. La protagonista está marcada por la violación.

Para paliar este problema, consecuencia de los prejuicios sociales del momento —el hijo ilegítimo es hijo de un republicano—, María Victoria, decide conseguir casarse para restablecer su nombre y el de su hijo.

José (Luis Peña, hermano en la vida real de la protagonista, para rizar más el rizo), un electricista que por casualidad pasa por la casa para arreglar una radio, es abordado por el Marqués (Manuel Arbó) y tras la propuesta del matrimonio de conveniencia, se apresta a casarse con la hija mancillada a cambio de cien mil pesetas, cantidad que el mismo día de la boda impone en un banco a nombre del pequeño, como parece, muestra de amor hacia María Victoria.

El problema surge cuando la protagonista cree reconocer en José al causante de su violación, siendo denunciado a la policía, que confunde al espectador al tratarle con un gran respeto.

Pero aún quedan genuinos “salvadores de la patria” como este joven que haciéndose pasar por el violador intentará cautivarla y conseguir que su amor sea correspondido. Hombre de buena casta a pesar de su humildad, católico como el que más, falangista de pro, quien, conmovido por las lágrimas y las intenciones desesperadas de María Victoria decide entregar su apellido al hijo nacido de semejante tropelía y enamorarla. Final feliz alentador que forjará el espíritu de la época como un modelo a imitar y seguir. Un final adoctrinante, al más puro estilo hollywoodiense.

La carga de figuras retóricas es muy evidente estando construidas de manera muy simple y dirigidas a un público no muy avezado.

Las metáforas, metonimias, hipérboles, exageraciones, comparaciones, sinécdoques..., aparecen permanentemente a lo largo de las transiciones entre secuencias —además de las ya notificadas anteriormente en el propio relato—.

María Victoria escribe a su amiga notificándole que quiere que asista a su compromiso que no tiene otro fin que el de remarcar el día en el que comienza la Guerra Civil Española. El plano detalle de esta carta se funde sobre la niebla y las olas del mar embravecido que sólo lleva el pensamiento del público a la reiteración y reforzamiento del drama que se aproxima. “La metáfora se viste de hipérbole y su asalto al relato resulta todavía más desestabilizadora”, comenta Sánchez Biosca (2012: 107).

La copa rota por Pololo (Emilio Alisedo) —amigo de los prometidos—, en el brindis de los protagonistas con la Ama (Rafaela Santorrés), se constituye en una metáfora visual, en donde una imagen sustituye al concepto o palabra que le da sentido y explicación. El drama de forma reiterada es remarcado de nuevo, conducente hacia el desenlace fatal de la secuencia.

Los nombres de los protagonistas desempeñan un papel fundamental en su etimología. La protagonista M.<sup>a</sup> Victoria, no necesita mayor explicación, José Ignacio y José —prometido y villano-salvador— ambos se refieren a temas bíblicos. Carmen, una de las criadas; Merche (María Asquerino), la amiga que la traiciona, corresponde en origen a María de las Mercedes. Todos ellos están

relacionados con la iconografía religiosa con un significado simbólico elevado hacia la divinidad y la hagiografía cristiana.

*Porque te vi llorar*, sobre todo, y el escueto episodio de *Raza* son eloquentes porque exploran los aledaños del miedo, y, apenas encaramados a su visión, retroceden por una descarga inmediata. Decididamente, un cine volcado a la ejemplaridad y a la convención moralizante había tomado las riendas de la propaganda y la recreación del terror parecía poco atractiva para una ficción de masas como era a la sazón el cine (Sánchez Biosca, 2012: 108).

La tipología de los personajes está enclavada en la antítesis enfrentando a los buenos y los malos.

Los dos protagonistas responderían a la categoría de virtuosos, según las denominaciones ya planteadas por Aristóteles<sup>1</sup>, dado que las categorías lógicas responderían a cuatro tipos de caracteres —las personas/personajes se definirían por sus acciones y no por su caracterización—; el virtuoso, el moderado, el vicioso y el intemperante.

El bien rige las acciones de los protagonistas. El mal, el de los republicanos, que no tienen identidad propia y son plasmados como masa, como un ente conjunto, y sus acciones están motivados por los bajos instintos, con lo que estarían representados por el arquetipo de viciosos.

Todo el entramado responde a evidenciar estereotipos que sirvan de ejemplos claros a los espectadores del film, de forma que sirviesen de ejemplo moralizante. Los bocetos de la educación sentimental pergeñados por el aparato franquista, ya se han puesto en marcha.

## 6.—*La representación social y cultural en la película*

La película se rodó íntegramente en Llanes suponiendo uno de los grandes éxitos del cine español del momento. En la cinta aparecerán lugares que reflejan la identidad de la zona —Nuestra Señora de Poo y los alrededores del pueblo; la basílica de la villa de Llanes y el puerto, el Campu del Gatu, el paseo de

1. El pensamiento aristotélico se caracteriza por la sustitución de la visión idealista de la filosofía platónica por una especulación realista que parte ante todo del sentido común, y por la sistematización del saber filosófico según una división de las ciencias y una estructuración interna del saber científico que se constituirá en modelo por muchos siglos. Escribe a su hijo Nicómaco un libro *Ética a Nicómaco*, en donde plantea las diatribas y los tipos de personas con los que se podrá encontrar.

Estas categorizaciones han pervivido a lo largo de los siglos y siguen siendo una fuente de nutrición básica para definir las tipologías actuales de personajes.



Fotogramas *Porque te vi llorar* (1942), Juan de Orduña. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=1C\\_vVCzTMfw](https://www.youtube.com/watch?v=1C_vVCzTMfw)

San Pedro o las playas de El Sablón y Toró—, atildada desde el comienzo con canciones.

El cantante Sinforiano de la Vega interpreta uno de los temas tradicionales asturianos más conocidos de todos los tiempos; *Chalaneru* siendo ésta la única grabación conservada del cantante (Braga Corral, 2013). Su canto coincide con el punto de inflexión en el que el amor comienza a surgir en María Victoria.

Las fiestas tradicionales muestran un pueblo alegre, despreocupado y feliz, desde un punto de vista totalmente ingenuo e infantil. Los trajes que portan las



mozas corresponden a los denominados trajes tradicionales de aldeanas —enriquecidos por los emigrantes decimonónicos que fueron a hacer las Américas o indianos—. Los hombres por el contrario no llevan los trajes de gala, si no los de *vestir por semana*. Los cánticos, el Pericote o el Corri-corri, enfatizan aún más la identidad cultural al servicio de una ideología.

La moral religiosa es la imperante con la carga de miedos y prejuicios que conlleva. La familia en torno a esa moral se constituirá en el núcleo social como motor de la vida cotidiana y de la representación de lo social.

Un régimen que controlaba todos los aspectos de esta sociedad y que utilizó todas las armas de las que disponía para crear una sociedad dócil de acuerdo a los planteamientos ideológicos franquistas estableciendo los cimientos de una nueva sociedad caracterizada por el nacionalcatolicismo e impregnada por una profunda moral católica (Cánovas, 2008: 2).

La identidad nacional se alza en el reflejo de las costumbres, con la utilización de la lengua para diferenciar las clases sociales —la nodriza, hablando en un marcado asturiano de la zona, frente a los marqueses que hablan perfecto castellano—, la religión como elemento motor de la vida.

Curiosamente el *regionalismo* conformará a España como nación, pero en este año (1940), aún se está fraguando un modelo identitario y se aceptan los rasgos propios de las regiones. Unos años más tarde —en el 58 se aprueba el Estatuto de Gobernadores Civiles para coordinar la administración central con las provincias para regular el *orden público*—, el concepto de regionalismo se eliminará en pro de la unidad nacional.

La película se estrenó en el Palacio de la Prensa de Madrid con gran éxito. Las localizaciones que aparecen en la película anteriormente citadas —Poo, Llanes y el puerto, el Campu del Gatu, el paseo de San Pedro o las playas de El Sablón y Toró— se utilizarían como anclaje del público de la zona que asistió a su estreno en masa, dando el impulso de taquilla, porque si bien es cierto que tuvo un número relativo de espectadores oficiales —1.443 según fuentes Ministeriales<sup>2</sup>— la difusión se llevó a cabo no sólo en España, sino también en el extranjero acusando una importante acogida en Méjico —la colonia de indianos era muy grande—<sup>3</sup>. “El objetivo era reconducir a la sociedad, que en el periodo precedente había sido envenenada por la democracia y por el ateísmo”, comenta Cánovas (2008: 6).

Otra cuestión significativa viene de mano de la censura de la época. Una censura que se alza como medio de —pretendida— protección social. En ningún

2. Datos extraídos de la base de datos de películas clasificadas del Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

3. Noticias reflejadas en el periódico *El Oriente de Asturias* en el *Anuario* de 1942.



Programa de mano. Colección particular y propia.

momento aparecerán manifestaciones emocionales que puedan relacionarse con la sexualidad, sólo muestras de afecto castas.

Llamativos serán los comentarios que al comienzo de la cinta llevan a cabo los amigos de los novios, que paseando los dos solos por la playa, entre la gente,



se van alejando de los grupos para hablar con más intimidad, “qué tropelía” dirá una de ellas por este hecho.

La moralidad estaba empezando a fraguarse como forma de aleccionar a la gente en las “buenas costumbres”, impuestas por los *roles* tradicionales y los patrones de comportamiento ejemplarizantes, cargados de prejuicios sociales.

Incluso en la escena final cuando José ha conseguido enamorar a su amada, ella se reclinará sobre su hombre y él, abrazándola por el brazo la dirigirá a la contemplación del mar, en una muestra de éxtasis y felicidad suprema. Se destierra la pasión y el deseo sustituido por el recato y la inocencia. Por otra parte y de otra forma no habría pasado la censura —lo extraño es que la pasase—, si además se tiene en cuenta que ambos enamorados en la realidad eran hermanos, el resultado habría sido doblemente inmoral para los censores avezados que pocos años más tarde impondrían una férrea corrección malpensante.

### 7.—*Discusión de resultados y conclusiones*

El contexto de la película permite comparar la situación de la mujer antes y después de la Guerra Civil, dado que el inicio de la misma se sitúa en la Segunda República y el grueso argumental de la misma en el primer franquismo.



Programa de mano. Colección particular y propia.

Las normativas legales se enfrentan en ambos períodos de forma llamativa. La finalidad de la película no es otra que la de aleccionar a la población aludiendo a las cuestiones patrias que estaban comenzando a implantarse en la España de la inicial postguerra.

La intención primera estaba dirigida a las mujeres que la Sección Femenina formaría dentro del espíritu nacional católico, en donde el ámbito de lo privado era el único reconocido para la mujer con la misión de fortalecer la estructura familiar. Ella debía ser la que se ocupase del hogar, de los hijos, de la armonía de la casa y por supuesto de hacerle fácil, llevadera y cómoda la vida al hombre. La normativa legal de la época decía que la patria potestad de la mujer pertenecía al padre y de ahí al marido. La mujer no existía legalmente si no era en ese ámbito.

Otra cosa era que precisamente se tratara de afirmar en el ánimo de la mujer española su carácter de inferioridad respecto al hombre, pero poniendo de manifiesto la dignidad e importancia del trabajo de ama de casa, la gran relevancia del cuidado y educación de los hijos y su gran influencia en el medio familiar a la hora de conformar comportamientos sociales y políticos (Ortiz Heras, 2006: 3-4).

Llama sobremanera la atención comparado con lo aprobado unos años antes, en la Segunda República, en donde se había suprimido en el Código Penal de 1932, del delito de adulterio de la mujer y de amancebamiento del hombre, de forma tal que ya no se reconocía el derecho del marido para matar a los adúlteros, ni la del padre para matar a su hija y al corruptor (27/10/37).

Tras la contienda todos estos avances se vendrán abajo suprimiéndose un buen número de normativas legales —por ejemplo el divorcio, o las cuestiones de privilegio que se habían alcanzado hacia las mujeres que se convierten de nuevo en seres inferiores a proteger—.

La protagonista ya apunta los modos y maneras de la sociedad en formación. Los valores que representa son los de una mujer fuerte, abnegada, resignada al desprecio social. Tanto ella como su familia, a pesar de haberse quedado embarazada por una violación, están menospreciados por la sociedad. La mancha no tendría perdón, como si de una mujer de mal vivir se tratase, de forma que quedaba excluida toda la familia del ámbito social, incluido el hijo fruto del pecado.

Estas cuestiones venían vinculadas al pensamiento mítico religioso donde el sexo se estipulaba como pecado siempre, pero sobre todo fuera del matrimonio. La perversión venía de la mano de ser la mujer la estigmatizada, aunque hubiese sido violada. La legislación vigente estaba en relación con los derechos fundamentales que no amparaban ni contemplaban los derechos fundamentales básicos para la mujer y menos para la mujer mancillada.

El modelo de matrimonio ideal para la época vendría representado por el conformado por los padres, los marqueses, cuyo matrimonio estaría representado por la madre cuya esencia tenía que ver con la idea de mantener el orden de la familia, cuidando del marido, de la hija y en este caso y muy a su pesar del nieto, al que tolera desde la más absoluta frialdad y distancia.

El rechazo hacia el bastardo, provocaba un buen número de discrepancias y discusiones permanentes con su esposo, muy acorde con el espíritu que se estaba fraguando como ideal de matrimonio en esta primera etapa franquista.

Las relaciones amorosas se planteaban como la eterna lucha entre el hombre y la mujer, como una manera de medir sus fuerzas. Las discusiones y las desavenencias se presentaban como un elemento muy positivo para la pareja. Se entiende que el enfrentamiento constituye una forma de mutuo conocimiento y de diálogo entre un hombre y una mujer. El tópico de la reconciliación, tras un riña se mantiene como un elemento romántico de culminación del amor (Gil Gascón y Gómez García, 2010: 462).

La figura de la protagonista es presentada como una mujer, María Victoria, que consigue vivir desplazada del ámbito social, solitaria pero conservando los privilegios que le dan su pertenencia a la clase aristocrática. Y como buena mujer dispuesta a inmolar su vida para salvar la de su familia, casándose con quien fuese para restablecer la virtud social de los suyos. Curiosamente, los proyectos de rehacer su vida en un lugar donde nadie la conociese, tocan la idea de una potencial independencia, pendientes exclusivamente del permiso que el marido postizo la otorgase. La legislación del momento se lo impedirían dada la dependencia legal de la norma.

La protagonista proviene de su estatus social permisivo, debido a un padre bondadoso, a un momento social anterior a la contienda, en donde las mujeres se movían amparadas por normativas legales más abiertas.

En 1932 se habían aprobado, entre otras leyes la del divorcio, la del matrimonio civil, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en el matrimonio (Constitución del año anterior, art.43), la ley de igualdad entre hijos legítimos e ilegítimos, así como la investigación de la paternidad, de forma que las libertades eran mayores a pesar de que se seguía tratando a la mujer de manera protectora de forma que el marido se constituía en representante legal de la mujer para percibir un sueldo, por ejemplo.

Parece que pueda ser consecuencia de ello este comentario, de interés a destacar, pues podría suponer un guiño a la época anterior a la contienda por parte del director o al hecho de que la película está realizada en los momentos en los que aún no se había implantado el control educativo de la mano del Estatuto de Gobernadores Civiles del año 58.

Consecuencia de esta misma cuestión sería la ruptura inicial de los convencionalismos derivados del comportamiento socio-amoroso, en donde los novios

—frustrados por el asesinato del mismo y violación de ella en los primeros momentos de la contienda— pasean días antes a su compromiso matrimonial, solos por la playa sin compañía de nadie que haga de acólito de la moralidad y las buenas costumbres.

Hay una transición de este inicio con la segunda parte de la película en la que José irrumpe en las habitaciones de M.<sup>a</sup> Victoria mientras ella se quita el velo pues acaba de llegar de la iglesia y contempla a su hijo. Nadie se apercibe de la intromisión, transgrediendo su intimidad y el pundonor que establecía la decencia de la época. Esta escena sirve para remarcar y engañar al espectador en el papel que en estos momentos adorna al protagonista, como canalla y potencial violador, queriendo mostrar un hombre sin normas sociales y sin educación, perteneciente a un estrato social bajo.

Pero pergeñado el engaño y desveladas las cualidades morales del protagonista, que lo convierten en un hombre de bien, las relaciones entre ambos se formalizan, estando los afectos mostrados con una evidente constricción, castidad y pundonor en el comportamiento socio-amoroso, por parte de ambos. Siempre rodeados de personas, plagados de miradas arrebatadas y abrazos castos al final de la película.

Las muestras públicas de cariño se reducirán a cuestiones de este estilo, como buen indicador de la educación sentimental a implantar en la España de la postguerra. “Se destierra la pasión y el deseo pero se acepta el recato y la inocencia. Se enseña a las jovencitas que si deben hacerlo, si besan a sus novios, ha de ser brevemente y con los labios cerrados” (Gil Gascón y Gómez García, 2010: 468).

La película *Porque te vi llorar*, se construye con los planteamientos tradicionales del cine; la presencia del amor romántico —que tantos problemas y conflictos sociales ha ido creando a lo largo de los años y que aún sigue anclado en la actualidad como herencia del romanticismo decimonónico— tan enfatizado en la película. La mujer redimida por el hombre y el hombre como salvador de la mujer —tratada y considerado como un ser infantil, sin autonomía propia—. El rechazo social ante el estigma de la violación y maternidad ilícita —consecuencia de un acto nefando y violento sufrido por la protagonista y sin embrago marcada y estigmatizada como si fuese culpable—, sociedad que acepta y ampara por tanto el maltrato y lo esconde en el seno familiar.

En definitiva la mujer representada es la mujer tradicional que responde a la concepción genetista establecida por la mirada masculina y tan cuestionada por el feminismo que denunciaba los estereotipos negativos (putas, vampiresas, cazafortunas, chismosas), pero también los positivos (vírgenes, esposas entregadas, amas de casa felices).

## 8.—Referencias bibliográficas

- AGULLÓ DÍAZ, M.<sup>a</sup> del Carmen (1999): “Azul y rosa: franquismo y educación femenina”. En Mayordomo, Alejandro (coord.): *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Universidad de Valencia, pp. 243-295.
- ALCALÁ ANGUIANO, F. (2016): “La representación del dolor y la pérdida en el cine documental. El caso de Geografía del Dolor”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 12, pp. 312-335. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>
- AMADOR CARRETERO, M.<sup>a</sup> Pilar (2010): “La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 1. Málaga.
- BEAUVOIR, Simone de (1949): *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- (1968) *La femme rompue*. París: Editions Gallimard.
- BRAGA CORRAL, Héctor (2013): “Etnomusicología y cine. Investigaciones recientes en Asturias”. *Revista Cuadernos de Etnomusicología*. Sibe, n.º 3 Marzo.
- BUTRÓN, Gonzalo (2007): “Una mujer como Dios manda: el arquetipo femenino del franquismo y el cine de García Berlanga”. *Ubi sunt: Revista de Historia*, 21, pp. 72-80.
- CÁNOVAS ORTEGA, M.<sup>a</sup> del Carmen (2008): “La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945)”. En *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea: Zaragoza*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- DELTELL ESCOLAR, Luis (2009): “La construcción del lenguaje del franquismo: el creador anónimo (1945-1955)”. En Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Fco. Javier (coords.): *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid. Editorial Complutense.
- FIRESTONE, Shulamith (1976): *La dialéctica del sexo*. Barcelona: Editorial Kairós.
- FRIEDAN, Betty (1963): *La mística de la feminidad*. Madrid: Júcar, 1974
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991): *Drama y tiempo: dramatología I*. Madrid: C.S.I.C.
- GIL GASCÓN, Fátima y GÓMEZ GARCÍA, Salvador (2010): “Mujer, noviazgo y censura en el cine español 1939-1959”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, pp. 460-471.
- GUSTRÁN LOSCOS, Carmina (2006): “La Guerra Civil en el cine del franquismo. Visiones contrapuestas”. En *VI Encuentro de investigadores sobre el franquismo: Zaragoza*, 402-416. Comisiones Obreras, CCOO.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña (2006): *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra. Col. Signo e Imagen.
- (2014): “Condicionantes ideológicos en el cine: el control político y la censura audiovisual a lo largo de su historia”. En Gómez Isla, José (coord.): *Cuestión de Imagen, aproximaciones al universo audiovisual desde la Comunicación, el Arte y la Ciencia*. Coord. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, pp.135-153.
- MARTÍNEZ, Josefina (2009): “Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas”. *Espacio, Tiempo y Forma*, 117. UNED. Serie V, Historia Contemporánea, t. 21.
- MULVEY, Laura (1989): “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16 (3): 1975. 6-18. Recuperado de: MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- ORTIZ HERAS, Manuel (2006): “Mujer y dictadura franquista”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 28. (Consultado el 10/04/2014 en <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>)
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2012): “Iconografía del miedo: el cine y el ‘terror rojo’”. Berthier, Nancy y Sánchez Biosca, Vicente (comp.): *Retóricas del miedo imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid. Universidad Paris Est-Marne la Vallée. Casa de Velázquez.
- STAEHLIN, Carlos (1982): *Teoría fundamental del cine*. Valladolid: Servicio Publicaciones Universidad de Valladolid.